



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2017

Jede Familie hat ihre Geheimnisse

Von Matt, Peter

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-169829>
Newspaper Article
Published Version

Originally published at:
Von Matt, Peter. Jede Familie hat ihre Geheimnisse. In: Tages-Anzeiger, 22 September 2017, 34-35.

Kultur

Jede Familie hat ihre Geheimnisse

Peter von Matt

3,767 Wörter

21 September 2017

Tages Anzeiger Online

TAGANZ

Deutsch

Copyright 2017. Tages Anzeiger

Peter von Matt

Peter von Matt, Geisteswissenschaftler und Autor. Foto: Keystone

Familien. Jede und jeder hat eine. Jeder kennt sie von innen. Jeder berichtet gelegentlich davon, und doch erzählt man selbst den vertrautesten Freunden nicht alles, was man von seiner Familie weiss. Wie die eigene Person eine verschwiegene Zone hat, hat sie auch die Familie.

Jede Familie hat ihre Geheimnisse. Im Urereignis des europäischen Theaters, der Orestie des Aischylos, fällt am Ende der allerersten Szene der Satz: «Wenn dieses Haus erzählen könnte: Vieles käm ans Licht.»

Der den Satz ausspricht, ist der Wächter auf dem Turm der Burg von Argos, dem Sitz des Königs Agamemnon. Dieser kehrt nach zehn Jahren trojanischem Krieg zurück. Der Wächter jubelt. Er will der Königin die Nachricht melden. Dann aber fügt er mit merkwürdigem Unterton bei, mehr sage er hier nicht. Er schweige, als ob der Fuss eines Stiers auf seiner Zunge stünde. Und jetzt kommt der Satz: «Wenn dieses Haus erzählen könnte: Vieles käm ans Licht.»

Das Geheimnis ist ein Wissen von etwas, das ich nicht weiss.

Man kann den Satz als die Keimzelle der zweieinhalbtausend Jahre Europäischen Dramenkultur betrachten. Wer sagt, dass er nichts sage, teilt mit, dass er etwas weiss und dass es gefährlich wäre, dieses Wissen öffentlich zu machen. Damit sind die Zuschauer informiert, dass die ersehnte Heimkehr Agamemnons konflikträchtig ist. Da ballt sich offenbar etwas zusammen. Es fällt der Begriff Haus, oikos im griechischen Original, und oikos bedeutet sowohl die ganze Burg wie den Stamm, der darin wohnt, und dessen gegenwärtige Generation, die Familie des Königs Agamemnon. Was der Wächter verschweigt, ist also das Geheimnis einer Familie.

Zu dieser gehören Agamemnons Gattin Klytaimnestra, sein Sohn Orest und seine Töchter Elektra und Iphigenie. Aber auch Aigisthos gehört dazu, der Mann, mit dem Klytaimnestra jetzt zusammenlebt und regiert, was Agamemnon nicht weiss, und Cassandra gehört dazu, die schöne Trojanerin, die Agamemnon als seine Nebenfrau und Kriegsbeute nach Hause bringt, was Klytaimnestra bisher nicht gewusst hat.

Wenn Mauern sprechen könnten, was würden sie erzählen? Foto: pexels/ Little Visuals

Das ist die Familie, und das sind die Geheimnisse, die das Haus erzählen könnte, wenn es eine Zunge hätte – ein wahrer Klumpen von Geheimnissen. Und dieser Klumpen von Geheimnissen führt im Prozess ihrer Aufdeckung zu einer Abfolge blutiger Verbrechen.

Mit der ersten Deklaration eines Geheimnisses sind wir als Leser und Zuschauer an das Stück gebunden. Wir kommen nicht mehr los, bevor wir die Wahrheit wissen. Das ist die Strategie der Spannung, mit der uns ein Dramatiker oder Erzähler einfängt. Spannung entsteht in der [Literatur](#) nicht dadurch, dass etwas Schreckliches geschieht, sondern dass wir erfahren, dass etwas Schreckliches demnächst geschehen könnte. Eine plötzliche Katastrophe ist nicht spannend. Einer drohenden Katastrophe aber zittern wir entgegen. Spannung entsteht also aus einer präzisen Mischung von Wissen und Nichtwissen. Und genau dies gilt vom Geheimnis. Es ist ein Wissen von etwas, das ich nicht weiss.

Zentrale Technik der Literatur

Wer schreibt, muss dafür sorgen, dass seine Leser bei der Stange bleiben. Mit Geheimnissen zu operieren, ist daher seit je eine zentrale Technik der Literatur. Und oft genug gehört dann das triumphale Aufdecken der

Geheimnisse zum spektakulären Finale. Auch hier kann eine spezifisch familiäre Konstellation besonders sensationell werden. Der Held oder die Heldin eines Romans erfährt zum Beispiel gegen Ende, dass er oder sie gar nicht das Kind ihrer offiziellen Eltern ist, sondern einen ganz andern Vater hat. Diese Aufdeckung verwandelt das weitere Leben des Helden in Glück oder Unglück.

Sigmund Freud hat einmal die These aufgestellt, dass die literarische Form des Romans ihre Entstehung überhaupt diesem Vorgang verdanke. Er hatte nämlich die Erfahrung gemacht, dass viele seiner Patienten der festen Überzeugung waren, das Kind eines andern Vaters zu sein – meistens eines sehr reichen und vornehmen. Die Vorstellung war verbunden mit zwielichtigen Fantasien über die ausschweifenden Aktivitäten der Mutter.

Ich habe Sigmund Freuds Aufsatz einmal in einem Seminar an der Universität diskutiert und dabei die Frage gestellt, wer von den Anwesenden irgendjemanden kenne, der auch einmal dieser Überzeugung gewesen sei. Mehr als ein Drittel der jungen Leute hat die Hand erhoben. Es ist also immer noch so, dass ein beträchtlicher Teil der Bevölkerung sich mit dieser Frage beschäftigt. Und so ist es auch nicht verwunderlich, dass dieses intensive Fantasiertreiben mächtig in die literarische Produktion durchgeschlagen hat. Ungezählte bewegende Finale auf der Bühne und in Romanen lassen diese Tagträume Wirklichkeit werden.

«Jede Familie hat ihre Geheimnisse»

Der Satz: «Jede Familie hat ihre Geheimnisse» gewinnt dadurch eine zusätzliche Dimension. Nun soll damit nicht unterstellt werden, dass in jeder Familie ein Skelett im Schrank verborgen sei. Er will nur bewusst machen, dass wir neben der personalen Identität auch eine familiäre Identität haben, mit welcher unausweichlich Spannungen zur ausserfamiliären Welt verbunden sind. In der gelebten gesellschaftlichen Wirklichkeit betreffen Familiengeheimnisse weithin Banalitäten. Da wir uns hier in Marbach aber in der Gralsburg der deutschen Literatur befinden, darf uns das Familiengeheimnis in der Theater- und Romanwelt mehr beschäftigen als das, wovon die Nachbarin mir gegenüber schweigt.

Wie verändert sich ein Werk für den Leser, wenn er eine Ahnung hat von den Familiengeheimnissen des Autors? Ein Beispiel wäre das Thema der Homoerotik einerseits im Leben, andererseits im Erzählen von Thomas Mann. Die spektakuläre neue Aktualität dieses Autors stand in einem direkten Zusammenhang mit der erstmaligen Edition seiner Tagebücher in den 1980er-Jahren und ihren einschlägigen Bekenntnissen.

Man muss hier allerdings aufpassen. Die Literatur kann uns zwar durchaus den Wandel der Familienstrukturen vor Augen rücken; sie kann also soziologisch und familiengeschichtlich aufschlussreich sein. Im Unterschied aber zur Lebenswirklichkeit, wo die meisten Geheimnisse im Halbdunkel bleiben oder erst aufgedeckt werden, wenn sie keinen mehr interessieren, gehört es zu den ältesten Aufgaben der Literatur, diese Geheimnisse zuletzt in lautstarken Szenen ans Licht zu bringen. Mit solchen Enthüllungsvorgängen hängt der Genusscharakter der Literatur wesentlich zusammen.

«Jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Weise unglücklich.» Ein Bild aus der Neuverfilmung von Anna Karenina. Foto: Keystone

Deshalb kann ein Werk den Lesern gar nicht früh genug Hinweise auf mögliche Geheimnisse geben – was ein spezifisch literarischer Akt ist. Nehmen wir als Beispiel nur einen der berühmtesten Anfangssätze der Weltliteratur, den Beginn von Tolstois «Anna Karenina»: «Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Weise unglücklich.»

Wir sind gewohnt, diesen Satz als eine allgemeingültige Weisheit zu lesen, die uns als solche im Gedächtnis haften bleibt. Aber unter dem Aspekt der Strategien eines Romanschreibers, der seine Leser bei der Stange halten muss, erkennen wir darin das Geheimnissignal. Aha, in dem Buch wird also eine besonders interessante Familie auf eine besonders interessante Weise unglücklich sein! Und wir sind gespannt. Tolstoi arbeitet 1877 nicht viel anders als Aischylos 458 v. Chr.

Schriftsteller sind nichts ohne ihre Vorgänger. Ihre eigenen Werke verdanken sie immer auch den Werken anderer Autoren. Im allem Neuen steckt eine ganze Menge Altes. So pflanzt sich die Familie des Agamemnon mit ihren Geheimnissen und Verbrechen durch die Literaturgeschichte fort, das Uralte wird noch und noch brandneu. In Shakespeares «Hamlet» lebt die Orestie wieder auf, obwohl Shakespeare das Werk des Aischylos nicht gekannt hat, allerdings vermutlich Senecas Remake davon.

Der Sohn rächt den König

Wie sieht nun also eine Familie aus, die sich aus dem ältesten griechischen Theater aufgemacht hat, um mehr als 2000 Jahre später in London auf Shakespeares Bühne ihre Geheimnisse erneut zu verstecken und sie erneut aufgedeckt zu sehen? Es ist reizvoll, die Familie auf Schloss Helsingör mit der Familie auf Schloss Argos zu überblenden. Hier wie dort wird ein König von seiner eigenen Frau und ihrem Liebhaber umgebracht, hier wie dort werden die Mörder zusammen wieder König und Königin. Diese Untat rächt der Sohn des Königs, wobei das neue Königspaar umkommt.

Dem Agamemnon und der Klytämnestra entsprechen also der Vater Hamlets und dessen Frau Gertrude. Dem Aigisthos, dem Beischläfer der Klytämnestra, entspricht bei Shakespeare der Königsmörder und neue König Claudius. Claudius ist der Bruder des von ihm ermordeten Königs. Ganz ähnlich ist in der Orestie Aigisthos der Cousin von Agamemnon. Der Rächer in der Orestie ist der Königssohn Orestes, der Rächer bei Shakespeare ist der Königssohn Hamlet.

Hier wie dort geschieht alles innerhalb eines Familienclans. Beide Familien sind abgeschlossene Organisationen, wobei der rächende Sohn in beiden Fällen von einem Aufenthalt im Ausland zurückkehrt. Was bei Shakespeare aber auffällig fehlt, ist die Figur der Elektra, der Schwester des Orest, die jahrelang auf dessen Rückkehr wartet, versteinert in ihrem Hass auf die Mutter. Und bei Aischylos nicht vorgebildet ist die ergreifende Gestalt der Ophelia in ihrer verzweiferten Beziehung zu Hamlet.

Elektra, wartet jahrelang auf die Rückkehr von Orest. (Zürcher Schauspielhaus Schiffbau, 2013) Foto: Steffen Schmidt/ Keystone

Nun hat aber Shakespeare seinen Stoff bis in viele Details aus einer dänischen Sage bezogen, die in England mehrfach schon dramatisiert worden war. Sie ist überliefert in den Aufzeichnungen des dänischen Gelehrten Saxo Grammaticus, 400 Jahre vor Shakespeare. Die auffälligen Parallelen zwischen der Orestie und der Hamlet-Tragödie sind also entweder ein Zufall oder auf ungeklärten Wegen in den Norden gelangt.

Vielleicht aber verdanken sie sich auch allein der Magie, die von Familiengeheimnissen und Familienverbrechen für die Menschen jederzeit ausgeht, sodass sich der Orestiekomplex immer wieder auf ähnliche Art in Erzählungen und Tragödien verkörpert.

Schweigen auch in der Familie

Allein schon der Aufbau des Familiengeheimnisses nimmt bei Shakespeare einen gewaltigen Raum ein. Der ermordete König erscheint um Mitternacht als wandelnder Geist auf den Schlossmauern von Helsingör und erschreckt die Wachen. Sie melden es dem Prinzen Hamlet, und der spricht mit dem Vätergespenst. Dieses schildert ihm den Ehebruch seiner Mutter und den Mord am Vater und fordert vom Sohn Rache. Von nun an weiss Hamlet, was ausser ihm nur das Mörderpaar weiss. Und es beginnt der schwere Prozess, bis die Rache, zusammen mit dem Untergang von Hamlet selbst, vollzogen ist.

Das Familiengeheimnis ist hier also nicht nur das, wovon die Familienmitglieder gegen aussen schweigen, sondern es ist etwas, das auch innerhalb der Familie verschwiegen wird. Das Mörderpaar verheimlicht den Mord, und es darf seinerseits nicht wissen, was Hamlet darüber weiss. Wissen und Schweigen durchdringen das unselige Schloss wie ein vergifteter Nebel.

Diese Situation verdeutlicht etwas, das im Komplex um Familie und Familienleben eine spezielle Rolle spielt, die unterschiedliche Beziehung einerseits zwischen den Ehepartnern, andererseits zwischen diesen und den übrigen Familienmitgliedern. Das Paar lebt innerhalb der ganzen Sippe zusätzlich in einer eigenen Welt. Es gibt Familiendramen, in denen der Konflikt des Paares alles dominiert, und solche, in denen die Probleme des Paares sich nahezu auflösen im vielschichtigen Sympathie- und Streitgefüge der Familie. Ein starkes Beispiel für den letzteren Tumult ist Gerhart Hauptmanns Stück «Das Friedensfest», das an einem Weihnachtsabend spielt und den schönen Untertitel «Eine Familienkatastrophe» trägt. Warum das dröhnende Werk nicht mehr aufgeführt wird, ist ein Rätsel für sich. Ein Rätsel der heutigen Theaterkultur.

Die Orestie spielt sich heute in unseren Vorstädten ab.

Für Stücke, in denen das Paar in Streit und Hass so unlösbar verbissen ist, dass alles andere um sie herum als reine Zutat erscheint, ist August Strindberg sprichwörtlich geworden. Die klassischen Beispiele sind seine Stücke «Totentanz» und «Der Vater». Da beleidigen und verachten und verhöhnen sich die Ehepartner ohne Mass. Und doch ist das Paar gerade durch diesen immensen Aufwand an Gefühlen so eng verstrickt, wie es dies sonst nur durch eine radikale Liebe sein könnte. Im «Totentanz» hat Strindberg die fatale Situation zusätzlich dadurch symbolisiert, dass er die zwei Unseligen in einem alten Gefängnisturm auf einer kleinen Insel leben lässt.

Diese Reduktion des Familienstücks auf den Zweikampf eines Paares hat im 20. Jahrhundert mancherlei Nachfolgen gefunden. Eine der berühmtesten ist das Stück «Who's afraid of Virginia Woolf?» («Wer hat Angst vor Virginia Woolf?») von Edward Albee, entstanden 1966, legendär verfilmt mit Elizabeth Taylor und Richard Burton. Hier ist das gemeinsame Kind, über das ein Paar ja erst zu einer Familie wird, eine rein imaginäre Spielfigur. Es ist nämlich das Produkt eines jahrelangen Tagtraums der Frau. Sie lebt mit ihrer Vorstellung, einen bald erwachsenen Sohn zu haben, und zwingt ihren Mann dazu, täglich mit ihr über diesen Sohn zu reden, obwohl die beiden in andauerndem Streit leben. Eine höchst merkwürdige Variante des Familiengeheimnisses. Schliesslich rächt sich der Mann für die vielen Beleidigungen dadurch, dass er im gewohnten Gespräch über den fantasierten Sohn diesen sterben lässt. Das stürzt die Frau in die tiefste Verzweiflung. Als Zerstörung einer Lebenslüge ist es aber auch der Beginn einer neuen Ehrlichkeit und einer neuen Liebe zwischen den beiden.

Dramaturgie der Lebenslüge

Das Familiengeheimnis ist hier ein Selbstbetrug, eine «Lebenslüge», wie Henrik Ibsen solche Verblendungen nannte, und ohne Ibsens Familiendramen im Hintergrund ist Albees Stück denn auch gar nicht zu denken. Ibsens Dramaturgie der Lebenslüge verbindet sich bei Albee mit Strindbergs Dramaturgie des endlosen Ehestreits. Aber schon Strindberg wäre nicht denkbar gewesen ohne die vielen Analysen der bürgerlichen Familie, die Ibsen seinen Zeitgenossen vor die Augen gerückt hat.

Das amerikanische Theater des 20. Jahrhunderts ist ganz auffällig von den Grundkonstellationen der Ibsen-Stücke geprägt. Die berühmtesten Werke zeugen davon, seien es «Die Katze auf dem heißen Blechdach» oder «Endstation Sehnsucht» von Tennessee Williams, seien es der «Tod eines Handlungsreisenden» von Arthur Miller oder eben das beschriebene Stück von Edward Albee.

Der eigentliche Begründer des modernen amerikanischen Theaters aber war Eugene O'Neill. Auch er hat sich an Ibsen und Strindberg geschult. Und er hat in seinem bedeutendsten Werk die Orestie des Aischylos in die amerikanische Gegenwart der 1920er-Jahre überführt: «Trauer muss Elektra tragen».

Wissen, Verschweigen und Entlarven

Moderne Psychologie und der Röntgenblick der nordischen Dramatiker für die geheime Dynamik der bürgerlichen Familie verbinden sich in diesem Werk mit der Figurenkonstellation und dem Handlungsablauf der Orestie. Immer noch sind die Familiengeheimnisse mörderisch, und die Morde geschehen, wie im «Hamlet», in einer gespenstischen Atmosphäre von Wissen, Verschweigen und Entlarven.

Auch hier trägt die Idylle: Klaus, Erika, Katja, Michael, Monika, Elisabeth und Thomas Mann (v. l.) 1926 auf der Hiddensee-Insel. Foto: Ullstein Bild, Getty Images

Es ist schon merkwürdig, wie in den Theaterstücken, in denen das aufgeklärte Bürgertum über sich selbst nachdenkt, früher oder später die griechischen Tragödien wieder durchschlagen, obwohl sie sich doch von mythischen Vorgaben herleiten. Bei den Griechen stehen die meisten Hauptfiguren unter einem Fluch, den die Götter einst über ihren ganzen Stamm ausgesprochen haben. Die Verbrechen sind also von höchsten Mächten gewollt. Dass die Modernen trotz dieser Verknüpfung mit dem Mythos auf die Antiken zurückgreifen, erklärt sich daraus, dass auch ihre Protagonisten die Grenzen der menschlichen Autonomie entdecken müssen.

Die unbedingte Souveränität des Subjekts wird auf der modernen Bühne zu einer Illusion gleichen Ausmasses wie auf der antiken. Ibsen und der junge Gerhart Hauptmann zum Beispiel ersetzen den alten Götterfluch durch die ganz neue naturwissenschaftliche Vererbungslehre. Ein Beispiel ist Ibsens Stück «Gespenster», in dem der junge Held sein krankes Gehirn von seinem lasterhaften Vater geerbt hat und nun damit leben muss wie ein Verfluchter. Auch hier kommen die Familiengeheimnisse langsam, langsam ans Licht. Und Ibsen hat seinem Stück denn auch den Untertitel gegeben: «Ein Familiendrama».

Dieses Wort, das Ibsen vielleicht als Erster gebraucht hat, ist übrigens in unserem grösseren Zusammenhang interessant. Eine kleine Recherche im Internet zeigt nämlich, dass der Begriff «Familiendrama» heute in den Medien durchweg der Fachausdruck ist für schwere Verbrechen innerhalb von Familien. Die Orestie, scheint es, spielt sich heute in den Vorstädten und Wohnsiedlungen ab.

Unglücksfälle und Verbrechen

Nun rede ich zu Ihnen aus Anlass einer schönen Ausstellung über Dichterfamilien und bin bei Mord und Totschlag in den modernen Städten gelandet. Vergehe ich mich da nicht gegen die Kultur dieses Hauses? Liegt die Lebenswirklichkeit von Dichterfamilien wie der berühmten Sippe Thomas Manns oder der akustisch etwas lautstarken Familie Kafka oder den biedermeierlich arrangierten Weiblichkeiten um Eduard Mörike nicht weitab von allen tragischen Verbrechen, sodass es an Geschmacklosigkeit zu grenzen scheint, wenn man den Lebensgemeinschaften unserer Schriftsteller die bluttriefende Orestie des Aischylos zur Seite stellt?

Muss ein solcher Vortrag zuletzt wirklich bei den Zeitungsspalten über Unglücksfälle und Verbrechen landen, statt den gesellschaftlichen Nährgrund zu zeigen, aus dem grosse literarische Werke herauswachsen konnten?

Die Fragen können berechtigt sein. Dennoch muss man sich hier einer Tatsache bewusst sein: Die Biografie einer Autorin oder eines Autors ist nicht der Schlüssel zu ihren Werken. Die Geheimnisse eines Romans oder eines Schauspiels eröffnen sich uns nie zur Gänze von den Lebens- und Ehe- und Familiengeschichten jener her, welche die Werke geschrieben haben.

Die Biografie ist der Schlüssel zum Werk.

Ich weiss, dass diese Behauptung einer weitverbreiteten Überzeugung widerspricht. Ohne Zweifel gibt es vielerlei Beziehungen zwischen dem, was ein Autor erlebt hat, und dem, was in seinen Büchern passiert, aber alles Erlebte verwandelt sich entscheidend in dem Moment, da es in den Kosmos eines Werks eingeht. Dieser Kosmos hat seine eigenen Gesetze. Er braucht zwar das Erfahrungswissen seines Autors, aber die Einzelheiten dieses Erfahrungswissens gewinnen im Werk einen Stellenwert, der nur aus dessen Eigendynamik heraus zu begreifen ist.

Daher kann die Kenntnis der Biografie den Zugang zu den Werken eines Autors ebenso erschweren wie erleichtern. Ich pflege in diesem Zusammenhang jeweils zu sagen, einer der grössten Glücksfälle der Kulturgeschichte sei die Tatsache, dass wir von Shakespeares Leben – auch seinen Familiengeheimnissen – fast nichts wissen.

Kunst hat ihre eigenen Gesetze

Das heisst: Es sind nicht die Lebenserfahrungen der Autorin oder des Autors, sondern es ist zuletzt die Eigengesetzlichkeit der Kunst, wodurch Furcht und Schrecken, Verbrechen und Raserei in ein Werk gelangen. Deshalb kann, wo ein schöpferischer Kopf am Werk ist, auch in einem bürgerlichen Salon plötzlich wieder der blanke Horror erscheinen, und in einer braven Familie tauchen verschwiegene Dinge auf, die am Ende Menschenleben kosten.

Eine der berühmtesten Erzählungen der neueren deutschen Literatur, «Die Verwandlung» von Franz Kafka, lässt sich zwar durchaus auf das hin lesen, was wir vom privaten Leben des Autors wissen, sodass wir darin rasch einmal ein groteskes Selbstporträt sehen – nach der ebenso beliebten wie zweifelhaften Regel: Die Biografie ist der Schlüssel zum Werk.

Damit unterschlagen wir aber die entscheidenden Differenzen zwischen dem Erlebten und dem Erzählten. Sobald wir dem Erzählten nämlich einen eigenen Schöpfungscharakter zugestehen, verdämmert das Erlebte, und wir entdecken in der Geschichte unter Umständen eine Wiederkehr der uralten Berichte vom Familiengeheimnis in ihrer vollen mythischen Gewalt.

Kafkas «Verwandlung» also. Wir alle wissen mit Sicherheit, dass noch nie ein Mensch, der am Morgen aus unruhigen Träumen erwachte, feststellen musste, dass er sich über Nacht in ein tierisches Scheusal verwandelt hat. Genau dies geschieht aber in Kafkas Erzählung dem jungen Mann namens Gregor Samsa. Also, denken wir, ist die Geschichte eine groteske Erfindung, ein komödiantischer Witz. Oder etwas Symbolisches. Am ehesten mit autobiografischem Bezug.

Götter verwandeln Menschen

Nun gehören die Geschichten von plötzlichen Verwandlungen aber zu den ältesten Zeugnissen der Literatur. Ovid hat um das Jahr eins unserer Zeitrechnung ein bis heute vielfach aufgelegtes Buch darüber geschrieben, die «Metamorphosen». Zornige Götter und eifersüchtige Göttinnen verwandeln darin zahlreiche Menschen in Tiere oder Pflanzen. Aktäon wird ein Hirsch, Kallisto eine Bärin, Arachne eine Spinne, Narcissus eine Blume.

Für das vorwissenschaftliche Denken sind solche Vorgänge nicht unwahrscheinlicher als ein Sonnenuntergang. Es sind einfach schwere Schicksale, die einzelne Menschen getroffen haben. Man erfährt in diesen Geschichten, wie unberechenbar die eigene Existenz ist, wie rasch sie in die grösste denkbare Katastrophe umschlagen kann, eine endlose vielleicht sogar, weil auch kein Tod einen davon erlöst. Gleichviel, ob einer schuldig ist oder schuldlos.

Und so wie uns Ovids Werk bis heute noch fasziniert, müssen wir nun auch fähig sein, die Geschichte von Gregor Samsa ernst zu nehmen. Die Literatur ist älter als alle wissenschaftlichen Weltbilder, deshalb kann sie auch in unserer Zeit die ältesten Schrecken und die ältesten Erlösungen wieder vergegenwärtigen. Wenn Gregor Samsa sich eines Morgens «zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt» findet, muss man diesen Worten ihre Kraft lassen.

In Kafkas Käfer erkennen wir die Einsamkeit des Künstlers.

Das reflexhaft symbolische Lesen führt allzu leicht dazu, die Dämonie des urtümlichen Erzählens abzutöten und in banale Alltäglichkeiten überzuführen. Wenn wir aber das volle Entsetzen der Verwandlung zulassen, kann uns das «ungeheuere Ungeziefer» wie die zeitlose Verkörperung des Familiengeheimnisses vorkommen.

Anschliessend dürfen wir dann schon auch wieder psychologisch werden, wie wir es so gerne tun, weil es alles so viel einfacher macht. Dann dürfen wir im verwandelten Gregor Samsa auch den Sohn Franz in der Familie von Hermann und Julie Kafka sehen, und in Gregors Schwester Grete gleich alle drei Kafka-Schwestern zusammen.

Aber damit wächst auch die Gefahr wieder, dass uns das Ereignis der Verwandlung selbst als eine bizarre Erfindung erscheint. Über die konventionelle Familienpsychologie entwerfen wir so den ästhetischen Akt einer modernen Metamorphose. Der Künstler Kafka verschwindet dann hinter dem angeblich neurotischen Sohn Franz.

Der Schrecken steht ihnen ins Gesicht gezeichnet: Eine Illustration aus der Diogenes-Neuaufgabe von «Die Verwandlung». Bild: Tatjana Hauptmann/Diogenes Verlag

Dabei kann man gerade unter dem Aspekt der grossen Kunst eine Beziehung schlagen zwischen der Verwandlung des Gregor Samsa im abgeschlossenen Zimmer einer Prager Familienwohnung und einer der berühmtesten Metamorphosen bei Ovid.

Arachne, eine stolze junge Frau, hatte als Weberin die wunderbarsten Bildteppiche geschaffen, und sie war so überzeugt von ihrer Kunst, dass sie die Göttin Athene zu einem Wettweben herausforderte. Und tatsächlich gelang ihr das schönere Bildwerk als der Göttin. Aber Athene wurde darüber so wütend, dass sie die menschliche Rivalin in eine Spinne verwandelte, die nun auf ewig spinnen und weben und in ihrem eigenen Gewebe hausen musste.

Halb Frau, halb Spinne

Diese Katastrophe ist in das kulturelle Bewusstsein Europas eingegangen. Mehr als tausend Jahre nach Ovid erscheint Arachne wieder im 12. Gesang des Purgatorio von Dante. Und zwar sehen wir sie dort in dem genauen Moment, da sie noch eine Frau ist und doch schon eine halbe Spinne, im Augenblick also der akuten Verwandlung, und so hat Gustave Doré sie dann weitere sechshundert Jahre später in einem Holzschnitt gezeit: die Entstehung eines ungeheuren Ungeziefers und seine furchtbare Einsamkeit.

Für Dante gehört Arachne zu den Stolzen und Hochmütigen – obwohl sie tatsächlich die grössere Künstlerin war als Athene. Und wenn wir Kafkas Erzählung autobiografisch lesen und trotzdem das ungeheuerere Ungeziefer ganz ernst nehmen, können wir in diesem Wesen durchaus die schwere Einsamkeit des Künstlers Kafka sehen, den seine Kunst von der bergenden Familie und von der ersehnten Anerkennung durch den Vater trennt.

Die Einsamkeit des Käfers in der Erzählung, an der dieser zuletzt stirbt, erinnert dann auch an die Einsamkeit Hamlets, an die Einsamkeit Elektras, welche beide das Familiengeheimnis ihrer Sippe leibhaftig verkörpern und daran so verzweifelt leiden.

Ich weiss, das sind gewagte Sprünge über immense Distanzen hinweg. Aber gelegentlich muss man wieder daran erinnern, dass in den Werken der ganz grossen Autorinnen und Autoren auch heute noch jene unbändige Schöpferkraft tätig ist, die einst die Mythen der Menschheit geschaffen hat.

(Tages-Anzeiger)

Erstellt: 21.09.2017, 18:32 Uhr

Dokument TAGANZ0020170922ed9I00027